

Recenzja

pracy doktorskiej mgra Piotra Pawła Czyża

pt. *Kultura graficzna Warszawy w pierwszych dwóch dekadach XX wieku.*

Funkcja, odbiór i oddziaływanie grafiki artystycznej (ok. 245 s. + 15 il.).

Dwa dziesięciolecia, których dotyczy rozprawa, to okres zasadniczych przemian w polskiej grafice artystycznej, obejmujących styl, poziom, technikę, organizację, a także funkcjonowanie i odbiór społeczny. Należy więc już na wstępie stwierdzić, że temat jest dla polskiej historii sztuki ważny i wart podjęcia. Autor określa wspomniane wyżej zjawiska mianem kultury graficznej i słusznie zauważa, że choć pojęcie to funkcjonowało w badaniach nad sztuką, to używano go stosunkowo rzadko, i że brak było analogicznie zaprojektowanych, wieloaspektowych prac.

Układ rozprawy jest moim zdaniem interesujący i na ogół dobrze przemyślany. Po wstępie i obszernym rozdziale stanobadaniowym następuje „Wprowadzenie”, w którym omówiono rozmaite zagadnienia wstępne. Rozdział 3, zatytułowany „Grafika w dziewiętnastowiecznej Warszawie”, dotyczy sytuacji tej dziedziny sztuki w okresie poprzedzającym początek XX wieku. Najobszerniejszy rozdział 4 (s. 79–167), zatytułowany „Emancypacja grafiki warsztatowej w środowisku warszawskim”, jest rodzajem kroniki wydarzeń, choć w tytułach podrozdziałów chronologia nie została podkreślona. W rozdziale 5 omówiono „Dorobek pierwszych dwóch dekad XX wieku” – jest to ponowne, tym razem problemowe spojrzenie na kilka zagadnień, nieraz tak odrębnych jak dzieje krytyki artystycznej. Dalej następuje podsumowanie (omyłkowo wciągnięte do rozdziału piątego), a po nim dwa aneksy źródłowe i bibliografia (w tym źródła drukowane ułożone chronologicznie, co uważam samo w sobie za pouczające).

Rozdział stanobadaniowy robi bardzo dobre wrażenie i korzystnie świadczy o wiedzy Autora, który ma już na koncie około 10 własnych artykułów z tej dziedziny. Czytając szczególnie relację o literaturze naukowej zdajemy sobie sprawę, że stan badań w ostatnich paru

dziesiątkach lat i w ostatnich latach zasadniczo się pogłębił. Badania grafiki artystycznej nie należą do głównego nurtu historii sztuki i nie mogą liczyć na szerszy oddźwięk społeczny, jest to specjalizacja nieco niszowa. Można więc powiedzieć, że nieliczna grupa badaczek i badaczy wykonała poważną pracę, by pogłębić stan wiedzy o dziejach instynktownych zachowań nieco szerszej grupy ludzi w dość peryferyjnym środowisku, jakim była Warszawa początku XX wieku: chodzi o artystów realizujących swoje instynkty twórcze i kolekcjonerów zaspokajających instynkty zbierackie. Czynności te i dążenia, choć mające źródła w instynktach, były uzupełnione różnymi przejawami „kultury artystycznej” lub graficznej, stanowiącymi to, co nazywano niegdyś „nadbudową”. Jest bardzo ciekawe, że wszystkie te zjawiska są obecnie tak gruntownie badane: że pogłębia się nasza wiedza o nich, choć niestety pozostaje ona w użyciu tylko przez bardzo wąskie grono specjalistów. Przyrost wiedzy specjalistycznej prawdopodobnie w żaden zauważalny sposób nie wpływa na poziom lub samowiedzę szerszych warstw społecznych lub ich reprezentantów instytucjonalnych. Oczywiście historia sztuki nie jest pod tym względem wyjątkowa; bardziej niebezpieczne jest, że dotyczy to także np. nauk prawnych. Powszechnie powiększa się rozdział między stanem wiedzy zgromadzonej przez specjalistów i stanem ignorancji ich społecznego otoczenia. W każdym razie lektura „Stanu badań” w recenzowanej rozprawie pozostawia wrażenie, że autorów ofiarnie pracujących dziś na polu nauk humanistycznych, tropiących – jak Piotr Czyż – finezyjne choć nieraz nieco niszowe aspekty kultury, można z powodu koniecznej specjalizacji bardziej niż sto lat temu nazwać błędnymi rycerzami nauki. Błędnymi nie z powodu błędów, lecz pewnego odezwania od „głównego nurtu życia”, które pozbawia ich szans na zdobycie czytelników spoza branżowego kręgu.

Problemy do „Wprowadzenia” zostały moim zdaniem na ogół dobrze wybrane. W podrozdziale „Wokół pojęcia *kultura graficzna*”, gdzie punktem wyjścia były uwagi terminologiczne, Autor interesująco określił zakres i cele swojej pracy. Na marginesie terminologii można dodać, że oprócz przytoczonych w tym podrozdziale przykładów użycia analogicznych wyrażen w językach kongresowych, da się wskazać jeszcze inne prace, nieraz nieco bliższe koncepcji recenzowanej rozprawy. Należy do nich książka Carla Goldsteina, której przedmiotem jest „kultura graficzna” (*print culture*) nowożytnej Francji w związku z twórczością i działalnością Abrahama Bosse¹. Przegląd literatury wskazuje, że polskie wyrażenie „kultura graficzna” jest węższe i lepiej sprecyzowane niż odpowiedniki w językach angielskim i francuskim: publikacje o *print culture* czy *culture graphique* obejmują także, a nawet

¹ C. Goldstein, *Print culture in early modern France. Abraham Bosse and the purposes of print*, Cambridge 2011.

przede wszystkim „kulturę druku” i dzieje książki². Termin *printmaking culture*, użyty w angielskim streszczeniu rozprawy, nieco silniej kieruje w stronę grafiki artystycznej, ale też nie jest jednoznaczny. Można ponadto odnotować terminologiczne odmiany, np. *illustrated print culture*, czyli kulturę ilustracji graficznej w książce Patricii Mainardi o dziewiętnastowiecznych ilustracjach, karykaturach i proto-komiksach³.

Zawartość rozdziałów wstępnych (2 i 3) bardzo dobrze moim zdaniem świadczy o kompetencjach Autora, można tylko mieć pewne zastrzeżenia do układu, zakresów czasowych i terytorialnych oraz proporcji poszczególnych podrozdziałów. Drugi podrozdział rozdziału drugiego (2.2) dotyczy roli grafiki w Polsce w XVIII i głównie w 1 połowie XIX wieku. Tytuł jest nieco mylący, bo pierwszy człon może wskazywać, iż przedmiotem jest „Sytuacja grafiki w XIX wieku” w ogóle (także poza Polską) i „jej rola kulturotwórcza w Polsce”. Tak jednak nie jest – podrozdział ten rozpoczyna się od rozbiorów i w całości dotyczy ziem polskich. Następujący po nim podrozdział 2.3 poświęcono położeniu grafiki w akademiach i hierarchii technik, najpierw w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu (w XVII wieku!). W trakcie lektury odczuwa się niejasność, na jakiej zasadzie skomponowano rozdział drugi, dotyczący i Polski (w tym Warszawy), i europejskiego tła w układzie niechronologicznym, podczas gdy kolejny rozdział (3) poświęcono Polsce i Warszawie. Jeśli by praca miała być drukowana, postuluję rozważenie zmiany układu, tzn. omówienie najpierw międzynarodowych kontekstów i antecedencji, a następnie zagadnień polskich, zwłaszcza jeśli są późniejsze np. od francuskich.

Abstrahując od tej sprawy zawartość rozdziałów 2 i 3 jest moim zdaniem ciekawa. Syntezy podrozdział 2.1 (o sytuacji i roli grafiki w Polsce) dobrze przybliży rozmaite zagadnienia. W rozdziałach rysujących międzynarodowe tło głównym terytorium odniesienia jest w pracy Francja; znacznie mniej powiedziano np. o Niemczech lub Anglii; słowo Austria nie występuje (poza wzmianką o obywatelstwie Wyczółkowskiego). Nieco zastanawia mała liczba wzmianek o Rosji. Czytelnik nie dowiaduje się na przykład, czy graficy z Warszawy uczestniczyli w międzynarodowych wystawach wraz z dziełami rosyjskimi, na co byli w 2 połowie XIX wieku skazani ich koledzy malarze. Nie zapamiętałem też informacji o tym, czy istniały jakieś kontakty wystawowe warszawsko-rosyjskie w zakresie grafiki.

W podrozdziale 2.2 o trudnym położeniu grafiki w akademiach sporo miejsca poświęcono czasom bardzo odległym w stosunku do przedmiotu pracy. Stało się tak za sprawą umiesz-

² Np. R. Wittman, *Architecture, print culture, and the public sphere in eighteenth-century France*, New York, London 2007; S. Darricau, *Culture graphique. Une perspective de Gutenberg à nos jours*, Paris 2014.

³ P. Mainardi, *Another world. Nineteenth-century illustrated print culture*, New Haven, London 2017.

czonej w przypisach książki Susanne Anderson-Riedel o grafice w systemie akademickim we Francji (do początku XIX wieku)⁴. Przemiany tej sytuacji zachodzące około połowy stulecia zostały w tym podrozdziale tylko naszkicowane (s. 45), po czym Autor przeszedł do omawiania spraw polskich, a mianowicie obecności i nieobecności grafiki w warszawskich szkołach artystycznych od 1816 do drugiej połowy XIX w. (s. 45–47; wymieniono tu Redlicha i Łopieńskiego...). Ponieważ wyżej nie napisano jeszcze o rozwoju wydarzeń we Francji w tym okresie, brakuje bezpośredniego związku między przybliżonym wcześniej „kontekstem” i umieszczoną w tym samym podrozdziale częścią dotyczącą Warszawy. Tekst o Warszawie lepiej było według mnie przenieść do rozdziału 3, a w rozdziale 2 omówić późniejsze zdarzenia nad Sekwaną lub w innych centrach oddziałujących na środowisko nad Wisłą.

Podkreślany za książką Anderson-Riedel fakt faworyzowania miedziorytu w środowisku akademickim (na uczelni i na wystawach), a tym samym dyskryminacji artystów sięgających po techniki trawione, mieszane i litografię, można było skonfrontować ze źródłami, aby nieco zniuansować przekaz. Interesujących wskazówek mogą dostarczyć np. katalogi oficjalnych Salonów, gdzie wystawiano i nagradzano grafików również za litografie. Na przykład w roku 1851 medale pierwszej i drugiej klasy otrzymali wprawdzie trzej miedziorytnicy, ale medalami trzeciej klasy podzielili się dwaj autorzy akwafort i dwaj litografowie. Dla grafiki i litografii działało na wystawach *jury* wspólne z komisją dla malarstwa; zasiadał w nim grafik i litograf. W Muzeum Luksemburskim w Paryżu, najważniejszym ówczesnym muzeum artystów żyjących, istniał dział grafiki i litografii. Przeważały tam wprawdzie reprodukcyjne ryciny (głównie według dawnych mistrzów) i reprodukcyjne litografie (według malarzy współczesnych), ale trafiały się też pejzażowe akwaforty z lat trzydziestych i czterdziestych według rysunków z natury (P. Huet, E. Blery, L. Leroy) i litografie stanowiące kompozycje oryginalne (Raffet)⁵. Dlatego może budzić wątpliwości sformułowanie, że w latach 50 XIX wieku w Paryżu „środowisko osób zainteresowanych rozwojem grafiki” było „niewielkie” (s. 51).

Następne podrozdziały dotyczą odrodzenia grafiki warsztatowej w połowie XIX wieku (2.4) oraz stowarzyszeń, publikacji, wystaw oraz innych instytucjonalnych i kulturowych form życia społecznego związanych z grafiką (2.5). Stamtąd właśnie pochodzi przytoczone zdanie o niewielkiej liczebności paryskiego środowiska osób zainteresowanych rozwojem grafiki. Tekst zdaje się przeczyć temu stwierdzeniu. Słusznie też Autor zakłada, że właśnie Paryż stał się laboratorium i wzorem przemian w zakresie grafiki w drugiej połowie XIX wie-

⁴ S. Anderson-Riedel, *Creativity and reproduction. Nineteenth century engraving and the Academy*, Newcastle upon Tyne 2010. Wbrew tytułowi książka dotyczy głównie przełomu XVIII i XIX w.

⁵ F. Villot, *Notice des peintures, sculptures, gravures et lithographies de l'Ecole moderne de France, exposées dans les galeries du Musée National du Luxembourg*, wyd. 4, Paris 1853.

ku. Dlatego frankocentryczne ujęcie kontekstu jest uzasadnione.

Rozdział trzeci, również o charakterze przygotowawczym, jest pod pewnymi względami odbiciem rozdziału drugiego, tzn. omówiono w nim rozwój grafiki i jej funkcji do końca XIX wieku, ale już na ziemiach polskich. I tutaj Autor postanowił daleko się cofnąć: krótki rozdział 3.1, zatytułowany „Polskie kolekcjonerstwo grafiki w XIX wieku i miejsce w nim Warszawy” dotyczy w rzeczywistości czasów Stanisława Augusta. W podrozdziale o kolekcjonerstwie (3.2) mowa o wieku XIX, trochę więc zaskakuje, że po nim następuje podrozdział o Warszawie jako ośrodku sztuki graficznej w wiekach XVIII i XIX (3.3). Dochodzi on na s. 77 do roku 1860 (utworzenie „Zachęty”).

Właściwy temat pracy rozpoczyna się wraz z rozdziałem 4, przy czym w pierwszej chwili czytelnik ma wrażenie nagłego przeskoku czasowego: od roku 1860 z poprzedniej strony do „drugiej połowy lat 90. XIX wieku” z pierwszego zdania nowego rozdziału. Okazuje się jednak, że już podrozdział drugi (4.2), dotyczący roli TZSP w odrodzeniu akwaforty, zawiera retrospekcje sięgające roku 1861, tj. wygrania konkursu „Zachęty” przez młodego Henryka Redlicha (s. 80). Ciągłość została więc zachowana, mimo pewnych zgrzytów w tytułach rozdziałów.

Jak już wspomniałem, bardzo obszerny rozdział 4, stanowiący główną część pracy, jest rodzajem kroniki obejmującej rozmaite wydarzenia i zjawiska wiążące się ze sprawami grafiki na ziemiach polskich, w tym zwłaszcza w środowisku warszawskim. Uwzględniono np. wystawy (w tym formalnie „zagraniczne”: krakowską z 1887 i lwowską z 1894, s. 84-85). W rozdziale tym Autor w dużej mierze oparł się na źródłach drukowanych, przede wszystkim na licznych recenzjach prasowych (zapewne dobrze wykorzystał biblioteki cyfrowe). Robi to na ogół dobre lub bardzo dobre wrażenie, choć należy odnotować jeden ciekawy lapsus. Mianowicie na s. 84 przytoczono drukowane w „Kłosach” opinie o grafice na wystawie krakowskiej 1887 roku. W przypisie i w bibliografii autor jest oznaczony inicjałem D., podczas gdy w „Kłosach” wyraźnie pod tytułem podano, że przegląd napisał Henryk Struve. Litera „D.” znajdująca się na końcu stanowi część skrótu „Dalszy ciąg nastąpi”...⁶ Ta pomyłka oznacza, że w rozprawie nie podjęto próby ustalenia autorstwa tekstu, a zatem powstaje domniemanie, że nie przywiązywano do tego dostatecznej wagi. W tym przypadku potraktowano tekst Struvego jako opinię bezimienną. Nie wiedząc, że wyszła spod pióra stałego współpracownika „Kłosów” i najbardziej wpływowego warszawskiego krytyka tamtych lat, który był wtedy

⁶ *Pierwsza wystawa sztuki polskiej w Krakowie. Przegląd krytyczny przez Henryka Struvego. I. Uwagi i wrażenia ogólne*, „Kłosy”, 1887, nr 1161 (29 IX), s. 198–199.

przedmiotem i stroną polemik, a w XX wieku stał się przedmiotem naukowych studiów⁷, nie można było odpowiednio jej zinterpretować ani skomentować.

Na ogół jednak praca jest wolna od podobnych niedostatków. W głównym rozdziale oraz w rekapitulacji w rozdziale piątym Autor daje świadectwo znajomości rzeczy. Za mniej udany uważam tylko podrozdział 5.4 o krytyce artystycznej: został on według mnie potraktowany trochę mechanicznie, tak jakby materiał już wcześniej wykorzystany użyto tu ponownie, tym razem ułożony inaczej, według autorów. Poza tym fragmentem obszerny tekst daje ciekawy obraz funkcjonowania grafiki artystycznej w Warszawie w pierwszych dwóch dekadach XX wieku. Zmiana, jaka w krótkim czasie zaszła w Polsce w tej dziedzinie sztuki, jest zaskakująca. Z pewnym opóźnieniem w stosunku do malarstwa grafika artystyczna osiągnęła wysoki poziom i wykształciły się towarzyszące jej struktury, jak również krąg odbiorców. Rozprawa dobrze pokazuje różne aspekty tych ciekawych i wartościowych zjawisk.

Podsumowując stwierdzam, że w mojej ocenie rozprawa p. Piotra Pawła Czyży pt. *Kultura graficzna Warszawy w pierwszych dwóch dekadach XX wieku* spełnia ustawowe wymogi stawiane pracom doktorskim, wobec czego występuję z wnioskiem o dopuszczenie go do dalszych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce.

Henryk Struve

Drobne uwagi szczegółowe:

5: wymieniając uczelnie zagraniczne, w których po r. 1864 kontynuowali naukę niektórzy studenci z Warszawy, nie wspomniano, że wielu udawało się do SSP w Krakowie.

12: w przyp. 14 i 15 pomyłono autorstwo (artykuł o Salonie Krywulta napisała M. Płazewska, a o Salonie Kulikowskiego – H. Garlińska-Zembrzuska).

18 przyp. 40: w tytule książki Bąbiaka: „i potomności → „czy potomności”.

43: Quatremère de Quincy nie był architektem.

49: Paul Huet (1803–1869) „związany z barbizończykami” nie dopiero „z czasem poświęcił się malarstwu krajobrazowemu opartemu na studium z natury”, lecz malował w plenerze studia krajobrazowe już około 1825, czyli na początku kariery, zanim zawiązała się grupa barbizończyków.

61: nie Gumiskach, lecz Gumniskach

⁷ Zob. np. S. Borzym, *Poglądy filozoficzne Henryka Struvego*, Wrocław 1974; J. Malinowski, *Henryk Struve – teoretyk i krytyk sztuki. Streszczenie odczytu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 37, 1975, nr 1, s. 64–66; H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. J. Sztachelska, Kraków 2010 (Klasyki estetyki polskiej); J. Sztachelska, *Henryk Struve – zapomniany i ... odzyskany*, w: *Spotkania w przestrzeni idei – słów – obrazów. Księga pamiątkowa dedykowana prof. dr hab. Zofii Mocarskiej-Tycowej*, Toruń 2012.

62 przyp. 157: powtórka: podobne informacje o kolekcji I. Działyńskiej były już wyżej na s. 159.

63 przyp. 158: nie Jan Gwalbert Pawlikowski [1860–1939], lecz Gwalbert Pawlikowski (1793–1852)

73/74: powtórka: Krethlow etc. (już było na s. 46).

74 przyp. 195: nie Polakowska, lecz Polanowska.

81: medal Redlicha w Paryżu w 1877 przyznany był na Salonie (medal I klasy). Na Wystawie Światowej 1878 artysta otrzymał medal honorowy i krzyż Legii. „Wystawy międzynarodowej” w 1877 nie było (w *Słowniku artystów polskich* jest błąd).

107: eksperymentów z fluorofortą nie wykonywał Karol Estreicher, lecz jego syn Tadeusz, chemik (na s. 108 jest prawidłowo, ale na s. 142 w przypisie 423 wśród grafików pojawia się znowu „Karol Estreicher”).

110/111: pozycja z 1911 przywołana w przypisie 305 nie dotyczy roku 1915.

111: Zorn był nie tylko grafikiem.

122: nie Kleczewski, lecz Kleczyński

124 i 126: brak informacji o grupie „Odłam”.

133: powtórka: o tym, że w warszawskiej SSP nie zorganizowano pracowni litografii, była już mowa na s. 108.

134: kolejna powtórka: o czasopiśmie „Grafika. Ekonomiczno-zawodowy tygodnik dla drukarzy” była już mowa na s. 108.

137: Trojanowski nie Edmund lecz Edward (w innych miejscach jest poprawnie)

142: nie Gałęziowska-Malinowska (przyp. 423), ani Gałęzowska-Malinowska (s. 192, 194), ani Gałązka (s. 199), lecz Malinowska-Gałęzowska, czyli tak jak w źródle na s. 204. Była ona żoną znanego architekta Józefa Gałęzowskiego.

157: nie „Ci których”, lecz „ci, których”.

169: treść niejasna: czy pierwszy akapit rozdziału dotyczy XIX (tak napisano), czy może XVIII wieku? Nie wiadomo, dlaczego w kontekście „kończącego się stulecia” (XIX?) wymieniono akurat artystów urodzonych w wieku XVIII w. (Orłowski, Piwarski) i zmarłego przed 1850 Kieleśńskiego.

171: nie Polskich, lecz polskich; 189: nie dzięki, czemu, lecz dzięki czemu.

193: o ZPAG powtórka (zob. s. 162)

196: w Podsumowaniu znajdują się powtórki, np. o działalności Łopieńskiego (cf. np. s. 181).

196: „Wśród ówczesnych warszawskich artystów uprawiających grafikę przeważali ci związani z Warszawą, należący do działających tu stowarzyszeń”. Czy mogłoby być inaczej?

213: kilka publikacji Ambrożego Grabowskiego podano bez nazwiska autora (w tekście na s. 63 autor jest ujawniony).

213: *Początek ikonografii naszej, zamieszczonego w Bibliotece Warszawskiej na miesiąc styczeń i następne r. 1857*; powinno być: A. Grabowski, *Dodatek do artykułu pod napisem Początek Ikonografii naszej*, itd.

220: Piątkowski Henryk 1910 (dublet); 228: „Sztuka i Krytyka” to czasopismo.

Obniżona jakość tekstu: s. 45, 52, 59, 79, 130, 132, 192.